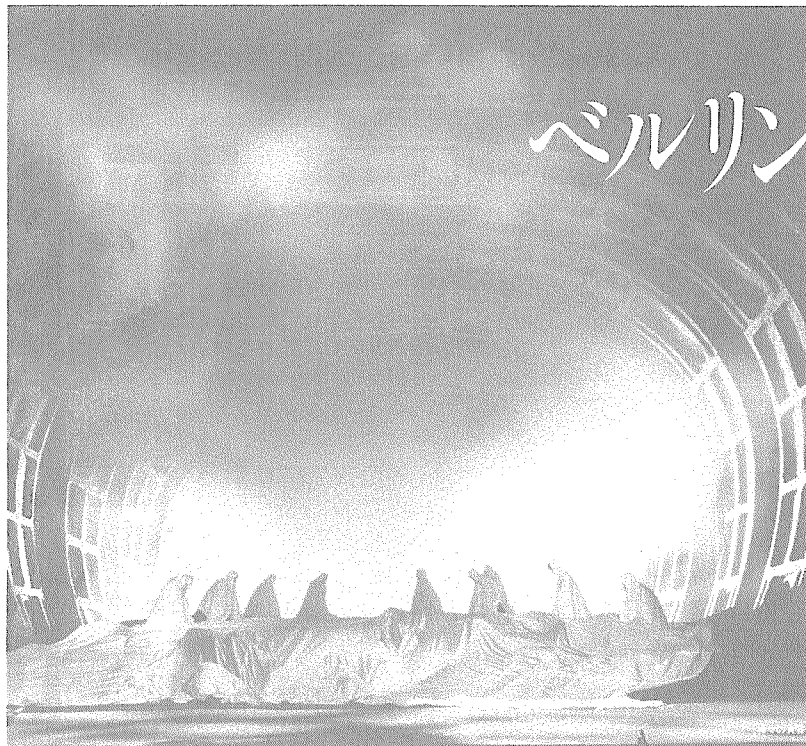


▼ベルリン・ドイツ・オペラ公演『ニーベルングの指輪』



- ベルリン・ドイツ・オペラ日本公演に取り組む——高沢立生
- 活躍する照明家にさく——金 英秀
- 光のエッセイ——宮田慶子・太田省吾
- ライティング・パフォーマンス・PART III



# ベルリン・ドイツ・オペラ 日本公演に 取り組む

## 高沢立生

(劇光社)

### ベルリン・ドイツ・オペラの日本公演

1987年10月から11月にかけて、神奈川県民ホールと東京文化会館でベルリン・ドイツ・オペラの日本公演がおこなわれました。

演目はワーグナーの楽劇『ニーベルングの指環』。ご存じのようにこの楽劇は、序夜の『ラインの黄金』から、第一夜『ワルキューレ』、第二夜『ジークフリート』、そして第三夜の『神々の黄昏』まで、全四部作を上演するのに四日を費やす長大な作品として知られています。その内容も、中世の叙事詩『ニーベルングの指環』や北欧の神話ウェルズンク伝説を素材に、ワーグナー自ら台本を書いたもので、世界統治の力をもつ黄金の指環をめぐる、天上の神々をつかさどる大神ヴォータン、地上で生活を営む巨人民族、邪悪な地下の民族ニーベルングが、神秘的で壮大なドラマを繰り広げていくというものです。

この作品をいわば引越公演というかたちで、歌手、オーケストラはもちろんのこと、舞台製作のスタッフも含めてドイツの関係者がほとんど来日し、日本で上演することになったわけです。

外国と日本との劇場事情の違い、舞台をつくる上でのシステムの違いなど、日本公演にあたってはさまざまな問題が山積しました。それを約一年間の準備期間の中で、ドイツと日本側のスタッフがひとつひとつ解決し、やっと上演に至りました。大変な苦労もありましたが、学ぶことも多く、公演が大成功のうちに幕を閉じた現在は、とても充実した仕事を終えた後の快さがあります。

そこで、今回はこの公演に照明のスタッフとして携わった一人として、舞台裏の話題を拾って紹介したいと思います。

### ゲッツ・フリードリッヒの演出

ワーグナーの『ニーベルングの指環』といえば、バイ

ロイト祝祭劇場でのヴィーラント・ワーグナーの演出がよく知られ、日本でもワーグナーの名を聞くとまずヴィーラントの舞台を思い浮かべる人が多いと思います。ヴィーラント・ワーグナー演出は、舞台装置の思いきった簡略化によって象徴的な舞台をつくり、そこに幻燈を多様な照明を有効に使い、刻々と変化する微妙な陰影でワーグナーの世界を表現します。

こうしたヴィーラント・ワーグナーの演出がワーグナー劇のひとつのスタイルを確立したといってもいいのですが、欧米ではヴィーラント・ワーグナー以後も才能ある演出家によって、新しい解釈や演出によるワーグナー劇が上演され、そのたびに音楽界、演劇界を越えて大きな話題を呼んでいます。

今回来日したベルリン・ドイツ・オペラの演出家、ゲッツ・フリードリッヒもそうした才能ある演出家の一人です。ベルリンの『ニーベルングの指環』の初演に際しては、その斬新な解釈に対して観客のすさまじいブーイングが起こったものの、良いにつけ、悪いにつけ、センセーションをまきおこしたことを楽しむかのように、笑いながら客席のようすを見ていたということですが、いかにもこの演出家の度量の大きさをうかがわせるエピソードです。その後、この演出は回を重ねるごとに次第に真価が理解され、いまでは知的で優れた舞台との高い評価を得ています。

このフリードリッヒ演出による舞台を日本で上演することになったわけですが、下見のために何度かドイツの舞台を見た時は、正直に言って果たして日本の観客に受け入れられるのだろうかとか多少心配な面もありました。それほど、これまでのワーグナーの舞台とは違って、非常に前衛的に感じられたのです。しかし、そこには見る者を圧倒し、刺激しないではおかない、ダイナミックな魅力があふれてもいました。

### 巨大なトンネルの装置

ゲッツ・フリードリッヒの演出の特長がよくあらわれ



ているのが、装置の巨大なトンネルです。四夜にわたるドラマの全編はこのタイムトンネルとおぼしき巨大なトンネルの中でおこなわれます。トンネルという枠組を設定することで、その中でさまざまな時間や空間がそれぞれの時代や場所の境界を解き、併置され、混在することが可能になり、『ラインの黄金』から『神々の黄昏』までのドラマの推移を明確にしていくのです。

フリードリッヒの「始めは、同時に終わりを意味している。そして終わりは、新しい始まりでもある。時間と空間が《指環(リング)》のなかで絡み合っている。」という演出意図は、この巨大なトンネルがあって始めて視覚的にも、強い説得力が生まれているように思います。

なかでも意味深いのが、白いコスチュームの人物たちが舞台上に登場している『ラインの黄金』の始まりの場面と、同じようにトンネルのなかに白いコスチュームの人物たちが立つ『神々の黄昏』の最後の場面です。観客は序夜の最初の場面の意味を、四夜の最後の場面にきてはじめて知ることになります。「始めは、同時に終わりを意味し、終わりは新しい始まりでもある。」というドラマ全体を貫くフリードリッヒの演出意図が、この最初と最後の二つの場面を重ね合わせることによって象徴的に表現されているのです。

## 二つにわかれたトンネル

ドイツでのオリジナルでは、このトンネルは舞台前から舞台奥へ向かって一本ドーンと作られていました。

日本の舞台はそれほど奥行きがありませんので、オリジナルの装置をそのまま持って来て使うことはできません。そこで、日本の劇場に合わせた演出が考えられました。もちろんトンネルのなかでドラマが進行するという演出の狙いは同じですが、日本ではトンネルが舞台の奥で二つに分かれるという方法がとられました。当初は下手側にカーブさせようという案もあったようですが、最終的には二つに分かれる装置になったようです。

これは、単に物理的にトンネルを二つにわけたということではありません。演出家は、左側を天上の神々の世界に、右側を地上にイメージし、演出面でもオリジナルの舞台になかった要素を加えていきました。オリジナルでは一本だったトンネルが、日本公演で二本にわかれたことによって、演出的に幅広く舞台を創ることができたと、フリードリッヒは後で述べていますし、実際、日本公演で演出が新しくなった部分がたくさんあったように思います。

日本の劇場条件に合せた舞台装置ということで、道具類はほとんど日本で製作されましたが、この装置の出来がとても良く、演出家が大変気に入ってしまって、公演後ドイツに持ち帰りました。聞くところによると、1990年にワシントンのケネディ・センターで『ニーベルングの指環』の上演が予定されているそうで、その時は今回の日本の装置を使って上演するという話です。

## 本火を使う

日本公演に先立ってまず大きな問題となったのは、舞台で使われる本火でした。フリードリッヒの演出では、『ワルキューレ』と『神々の黄昏』で、本火を使用する場

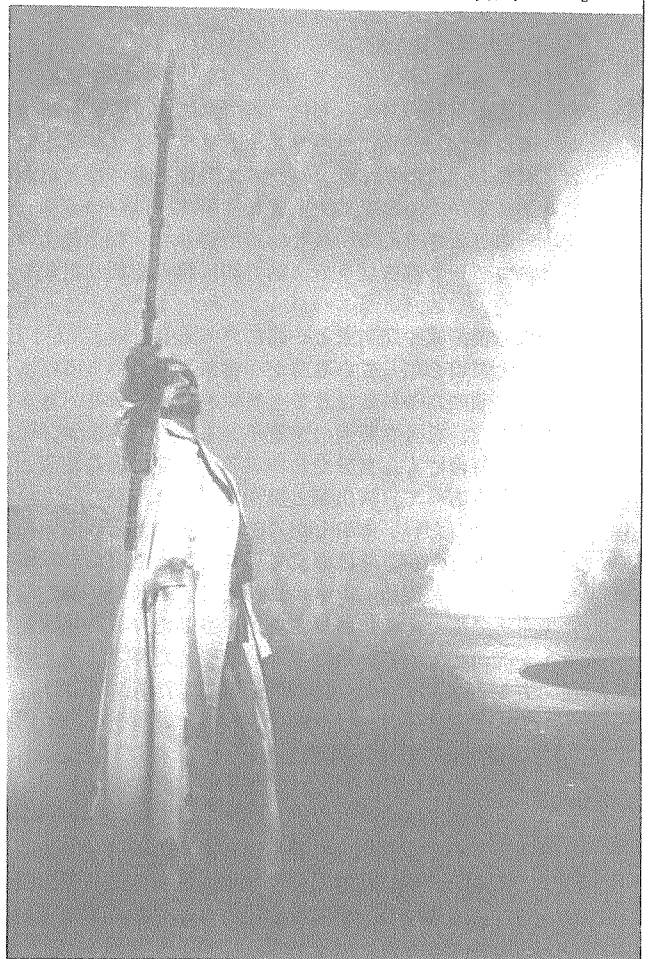
面が大きなポイントになっていました。舞台床の八ヶ所  
に穴を開け、そこから炎が燃えあがり、煙と照明の効果  
も合いまって、迫力のある舞台を創り出します。フリー  
ドリッヒならではのダイナミックな演出なのですが、こ  
の場面で本火が使えないとなると、舞台効果は期待でき  
ません。実際、フリードリッヒは、「本物の火が使えない  
のなら、日本へ行く意味が無いし、絶対行かない。」と断  
言していました。

ご存じのように、舞台での本火の使用には厳しい規則  
があります。これは外国でも同じなのですが、日本の場  
合は炎が30cm以上あがると火事とみなすという規定があ  
ると聞いたことがあります。それほど細かく厳しい消防  
法の規制があります。そうした規制に対して、なんとか  
消防署の許可を得ようと準備を始めました。

まず舞台監督、照明、プロデューサー、大道具の製作  
会社といったメンバーでプロジェクトチームを組み、幾  
度も会議を開いて検討を重ねました。写真を取ったり、  
模型を作ってこちらのプランを理解してもらったり、実  
際に炎のでる釜の部分を作り、消防署の人に見てもらっ  
たり、とにかく上演まで約一年間準備しましたが、その  
準備のなかでも本火使用の許可を取ることが最も大きな  
問題だったといえます。

会館側の協力のおかげもあって、やっと消防署からの  
許可が出て、本火の問題は解決したわけですが、火を燃  
やす釜はすぐ消火できるような作りにし、本番中は一つ  
の釜の側に必ず二人がスタンバイするようにし、消火器  
も用意しておくといったように万全の体制で取り組みま  
した。

『ワルキューレ』



## 煙の問題

この本火を使う時間は、『ワルキューレ』『神々の黄昏』の両方とも、大体6～10分くらいですが、ここで困ったのが煙の問題です。

舞台と客席との構造の関係や、客席は暖房で暖かくなっているのに、舞台の方は温度が低いといった温度差の関係もあり、幕が開くと煙が客席の方へ流れていくのです。煙が流れないように客席の換気を止めてみたりいろいろやってみたのですがうまくいきません。この時気がついたのですが、劇場の設備というのは意外と大雑把にできていて、ある数ヶ所の換気や暖房を止めるということができないようになっています。止めるとなると全部一緒に止まってしまう。これには困ってしまいました。

客席と舞台の温度差がうまくいった時は、客席に煙も流れて来ず、とても迫力のある美しい舞台になりましたが、その条件をつくるために最後まで頭を悩ました問題でした。

また、煙が出ると煙探知機が作動してしまうのにも弱りました。煙を出す機械そのものは舞台用として許可されているのに、劇場の煙探知器の方はその煙を感知してしまうというわけです。

初めての試みが多い、しかも大変大掛りな公演でしたので、当初予想された問題だけでなく、思いもかけなかったトラブルもあり、舞台裏は緊張の連続でした。

## 舞台照明に対する目の確かさ

演出家のフリードリッヒについては最初にも少し紹介しましたが、1981年にベルリン・ドイツ・オペラの総監督に就任し、このオペラ・ハウスに隆盛を導いたといわれる才能豊かな演出家です。その仕事ぶりはいつもワグナーのことを考えているといった感じで、舞台稽古の時はスコアと首っぴきで、精力的に舞台を創りだしていました。

劇場で美術家や照明家と一緒に「ああしたい」「こうしたい」と舞台を創っている時が一番楽しいといっていますが、照明についてはとても興味を持っており、見る目も確かで、自分で照明のデザインもやっています。

今回の舞台でも、自分たちのアイディアによる装置ということもあって、演出家と美術家のシコラが「こういうことをやりたい」「ああしたらどうだろう」といろいろやっていたのですが、そばで見ているととても勉強になりました。特に、装置のトンネルに対して、道具の一部だけに光をあてて、非常に奥行きを感じさせたり、同じトンネルが光の当て方で微妙に変わって見えたりと、明りの使い方がとてもうまいのには感心しました。

## 照明家の仕事

ヨーロッパでは演出家や美術家が照明のデザインをします。劇場の照明家はあくまで技術面を担当し、どの回路をどう使うかというプラン図は描きますが、デザインはあまりやりません。

舞台をつくるシステムも演出家が絶対的な力を持っていて、演出家の「良い」「悪い」の判断ですべてが進行します。演出家が一声言ったら、それは絶対やらなきゃいけない。舞台の良いも悪いも、その演出家の作品という考え方なのです。

一方アメリカでは、照明のデザイナーという地位が確立していますし、演出家や美術家とディスカッションしながら、舞台を作るというシステムが取られているようです。

今回のベルリン・ドイツ・オペラの公演では、もちろん演出家のフリードリッヒが全てを決定して、舞台を創っていきました。照明に関しては、ライティングコンポーザーというかたちでむこうの劇場の照明家に来ていましたが、日本の劇場とむこうの劇場では機構などが異なりますので、演出家の意図をよりスムーズに実現できるように私たちが参加したわけです。仕事の進行については、演出家が常に明確な意図と方針を与えてくれるわけですからとてもやりやすかったと思います。

## 照明の仕込みの特長

照明の仕込みについて、いくつか特長のあることを具体的に述べてみたいと思います。

まず、装置がトンネルになっていますので、舞台上の明りをどこから出すかということが問題になりますが、実は装置を作っている段階では、美術家のシコラは照明のことを全く無視して装置をまず作り、照明は其中で工夫して欲しいということでした。しかし、それでは困りますので、とにかく第1ブリッジだけは使えるようにして欲しいと要求し、この第1ブリッジを中心に仕込みを考えました。第1ブリッジのスポットライトは全て単独の回路を取りました。たりない分は、ギャラリーや第2ブリッジからも回路を引いています。

また舞台のトンネルの装置は吊り物で作られていますので、吊り物と吊り物の間があいています。この装置の隙間から出せるサスも使っています。

舞台上には、やはり吊り物の間から明りを出すために、ブームという小さな移動タワーをつくりました。装置の間というのは、それほど広くなく、スタンドでは何台ものスポットライトをのせることができません。このブームにはスポットライト6台を吊ることができ、下にキャストをつけていますので一人で運ぶことができます。今回の公演では、大変活躍した機材です。

もうひとつの特長としてあげられるのは、フロントやシーリングなど前からの明りのハレーションを防ぐために、全てエリスポットを使ったことでしょうか。

照明については、演出家のフリードリッヒは本国の公演よりもうまいと喜んでいました。

## 舞台裏でのストロボ球替え

本番中の舞台裏のエピソードをひとつ紹介しますと、ストロボ球の球替えがあります。

これは演出家の好みもあるのですが、今度の舞台では雷や稲妻の効果を出すために多量のストロボ球を使用しました。全公演で3000個以上ものストロボ球を使用したのですが、なかでも『ワルキューレの騎行』の場面な

ど、舞台の各所で数多くのストロボ球の強い光がピカッ、ピカッと光り大変劇的な効果を上げていました。

ただ、舞台裏は大変でした。なにしろ一回きりのストロボ球ですから、一度使うとすぐ球替えをしなければなりません。ステージ係が4~5人居て、一人はキッカケであおり、残りの人はとっかえ、ひっかえで球替えをするわけですが、それでも間に合わず、手のあいた道具の人にも手伝ってもらっての大変な作業です。この場面は、舞台もドラマチックでしたが、舞台裏も実に壮観でした。

そのほか、舞台装置は日本で作りましたが、道具類の一部、たとえばトネリコの木やワルキューレの馬などはドイツから運んできました。こうした道具も含めてその量は膨大なもので、神奈川から東京への移動の時は、11トンのトラック42台も連ねることになりました。こうしたことから、この公演の規模がいかに大きかったかということが理解できると思います。

### 舞台機構について

外国のオペラなどが日本で公演をおこなう時、いつも問題になるのが日本の劇場は舞台の空間が狭いことです。ベルリン・ドイツ・オペラの巨大なトンネルの装置もオリジナルをそのまま使うことができずに、日本の舞台の条件に合わせて変更されたわけですが、その他にも舞台転換などの面でもいくつかの変更がありました。

たとえば、『ラインの黄金』のニーベルハイムの装置は、オリジナルの舞台では音楽に合わせてセリで上がってきます。これは単に舞台転換がおこなわれるというだけでなく、視覚的にも劇的な効果が計算された演出でもあ

るわけです。しかし、日本の舞台にはそれを実現できる大きなセリはありません。そこで装置を組んだ屋台を下手側から出していくという形を取りました。

オペラを上演する外国の劇場には、こういった大きなセリはもちろんのこと、本舞台のほかに同じ広さの副舞台が、本舞台の左右と奥の三カ所についているところが多いようです。オペラの装置は大掛りなものが多くですが、その舞台転換では副舞台に組んだ次の場面の装置をスライドさせて本舞台に移動するといった方法がとられたりしています。

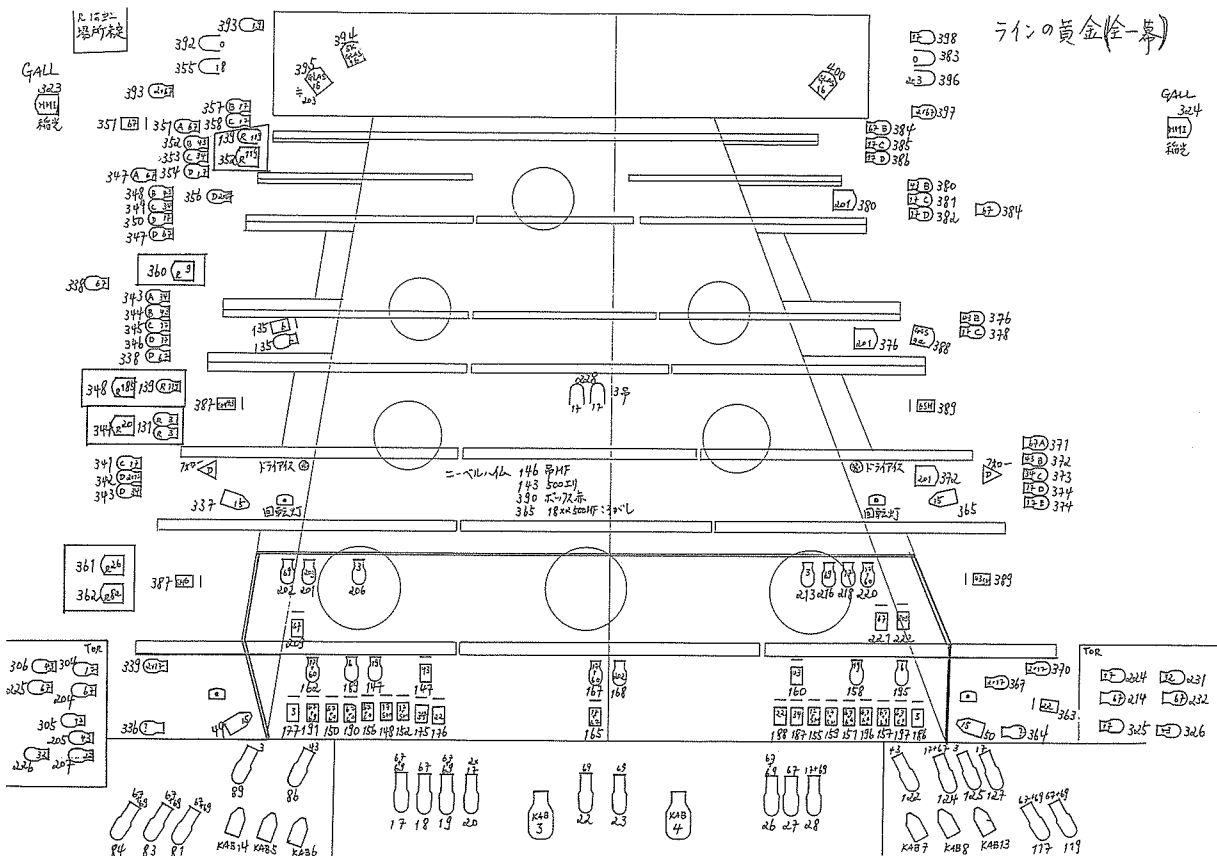
この舞台裏の大掛りな機構には、オペラという芸術を生み育んできた文化の深さを感じさせるものがあります。客席の華やかさからは想像できないような、舞台裏の広い空間と大掛りな設備と機構。それらを縦横に使いこなした多くの人たちの力の総和が、舞台上の一瞬一瞬のドラマに集約されているのです。

今回のベルリン・ドイツ・オペラの日本公演に携わって、あらためてヨーロッパの舞台芸術の奥の深さとそれを支える舞台関係者の熱意と才能を認識することができました。そういった意味でも、学ぶことの多い公演だったと思います。

### 『ザ・カブキ』について

『ザ・カブキ』は『ニーベルングの指環』とは逆に、日本で初演の幕を開けた舞台をヨーロッパへもっていった作品で、東京バレエ団が世界的な振付家のモリス・ベジャールを招き、歌舞伎の『忠臣蔵』をテーマに創りあげた創作バレエです。

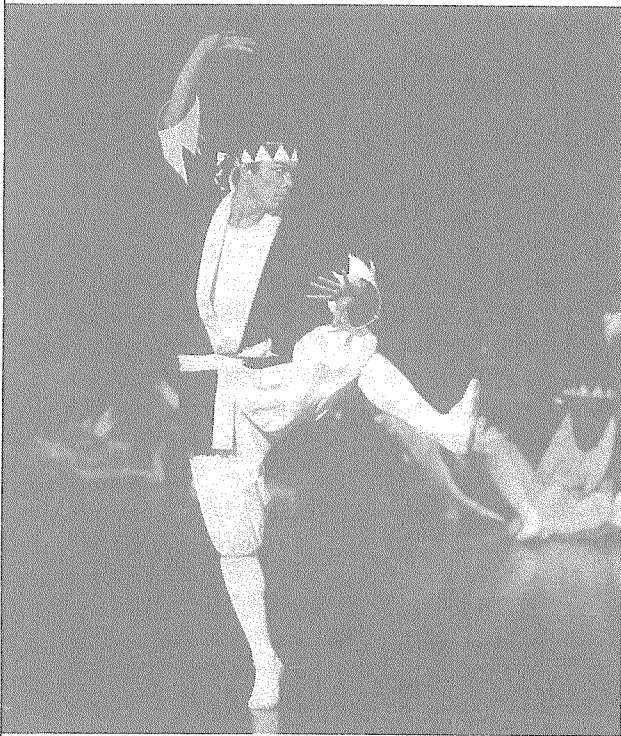
ラインの黄金:仕込み図



20世紀バレエ団以外の団体では始めてというモーリス・ベジャールによる全幕物の振付け、しかも日本の古典芸能である歌舞伎をテーマにした作品ということで、世界中から注目を集めた舞台でした。

初演は1986年の4月、その後ヨーロッパ公演をおこなった、各国で大変な評判となりました。公演したのは、ロンドンのコヴェント・ガーデン劇場（ロイヤル・オペラ・ハウス）、ミラノのスカラ座、ウィーンのシュターツ・オペラー、パリのオペラ座、ベルリン・ドイツ・オペラなどヨーロッパでも伝統のある劇場です。

あまり時間的に余裕のある公演スケジュールではなかった、ある劇場では仕込み時間が充分とれず、開演時間を遅らせるといったこともありました。各劇場のスタッフの協力を得て、充実した舞台を創ることができ、このヨーロッパ公演は大成功でした。



『ザ・カブキ』

## 照明デザインの三つのポイント

この作品では照明のデザインを担当しました。

打ち合せの段階では、振付・演出のモーリス・ベジャールからの具体的な注文はそれほどなく、こちらで稽古を見ながら照明デザインを創り、舞台稽古の時に実際に明りを出してみ、その明りに対してベジャールが自分のイメージや考えと違う部分を指摘していくというかたちで最終的に創りあげていきました。

ただひとつ、ベジャールの注文にあったのが、歌舞伎特有のベタ明りを使いたいということです。デザインをする上では、この歌舞伎的な明りと、ドラマが進行し人間関係の葛藤が内的に高まる部分を劇的に浮き彫りにしていく明りとを、どう構成していくかが大きなポイントになりました。

また、『ザ・カブキ』は『忠臣蔵』をそのままバレエにしたものではなく、主人公の由良之助が現代の青年として登場し、いつの間にか絵巻模様のような歌舞伎の世界

に紛れ込んでいくという構造になっていましたので、現代の青年が歌舞伎の世界を見ているという感じをどう舞台の上に表現するかというのも難しいところでした。

歌舞伎的な明りと劇的なドラマを浮き彫りにする明り、現代の青年として登場する主人公を表現する明り。この三つの明りを柱にしながら全体を構成していき、『ザ・カブキ』の照明デザインを創りました。

## テレビを使った効果

そのほか、ベジャールの注文のなかで面白いと思ったのは、幕明きに舞台一杯にテレビを見せたいということと、最後に太陽か日の丸のような大きな赤い円形を出したいということです。

テレビについては、舞台の額縁一杯に幾台ものテレビをセットすることはとても不可能でしたので、全部で17台のテレビを床に点在させたり、吊ったりすることにしました。プロローグでは、それぞれ違った映像を映していたこれら17台のテレビが、一瞬のうちに画面に日の丸を映し出します。これはベジャールが東京・秋葉原の電機街などで目にした、店頭一杯に並べられそれぞれ違った映像を映している数多くのテレビ受像機に現代日本の象徴を読み取り、舞台上で表現したものです。

この場面をつくるために予備も含めて20台ものテレビやビデオを用意するなど、準備も操作も大変でしたが、非常に強いインパクトを与えるプロローグになっていました。

また、最後にホリゾン一杯に現れる赤い大きな円形も、思った以上に劇的な効果をあげました。討ち入りが終わった後、全員が切腹する場面での赤い大きな円形が現れるわけですが、それは観客に太陽や日の丸、あるいは死んでいく人々の血のイメージなどさまざまなものを連想させ、ドラマチックで印象深い幕切れをつくりだしていました。

## 同じ舞台を共有する

この日本独特の心情に基づく『忠臣蔵』というドラマは、モーリス・ベジャールという振付家に出会うことによって『ザ・カブキ』という独創的な舞台作品に生まれ変わった、そんな気がします。

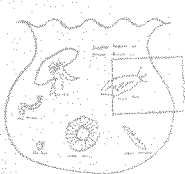
実際にヨーロッパをまわって観客の反応に直かに触れ、幕が下りた後、涙を流している人を見たりすると、文化の違いを越えて確かに何か伝わっているのを実感しました。

『ニーベルングの指環』や『ザ・カブキ』の舞台に携わって思うのは、さまざまな困難を克服し、言葉や文化の違いを越えて同じ舞台を共有することのすばらしさです。舞台芸術の醍醐味はこんなところにもあるのではないのでしょうか。

●(たかざわ たつお) 早稲田大学中退。在学中に入った“自由舞台”で照明スタッフになったことがキッカケとなり、舞台照明の世界に進む。現在は「劇光社」のメンバーとともに、演劇、バレエ、オペラなど数多くの舞台照明をてがける。また、東京バレエ団の海外公演に同行したり、来日公演をおこなう外国のバレエやオペラの舞台に日本側のスタッフとして参加するなど、幅広く活躍。6月に予定されているメトロポリタン歌劇場の来日公演でも、スタッフとして参加する。

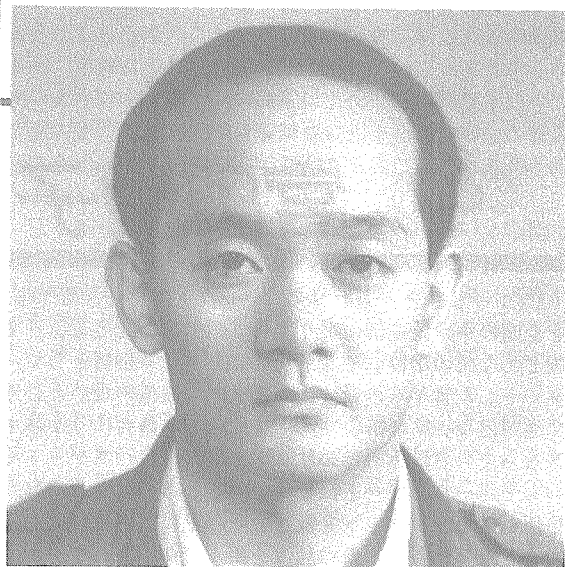
ま

く



# 金 英秀

(文学座)



## 役者から照明へ

学生時代、つかこうへいさんと一緒に芝居をやっていた時期があります。まだ、つかさんが世に出る前で、前の日に書いた原稿をみんなで読みながら、一本の作品にしあげていくわけです。つかさんの芝居は非常に面白く、それまでは劇研時代からリアリズムの演劇ばかりやっていましたから、芝居に対する考えを根底から覆されたような気がしたものです。でも、資質としてはリアリズム演劇の方があってたのかもしれない。大学3年の時に、予行練習のつもりで受けた文学座に受かり、研究所に通っているうちに、ここで芝居を続けたいと思うようになりました。文学座は、研究所1年、研修科2年、準座員2年を経て劇団員になれるわけですが、ほくは研修科に上がれなくて、残留制度で研究所にもう1年残っていたところ、たまたま演出部の募集があったので、役者から演出部の方へ移ることにしたわけです。

## 本番につく

演出部に入る際に、「学生時代に照明をちょっとやっていた」と言ったところ、経験があるなら大丈夫だろうといきなり本番につけられ、旅公演に行かされました。劇団ではプロの感覚で「ちょっと」を受け取ってしまったわけです。で、いきなり本番ということになるのですが、現場に行くときまわりのスタッフは、本番につくくらいだからそれなりの力があるだろうと思って使うわけです。だけどこちらは学生時代の「ちょっと」ですから、全然わからない。何かを持ってこいといわれて、困っていると「何をモタモタしている。走れっ」と怒鳴られて、とにかく走る。最初の頃は、毎日右往左往していました。

## 旅館でのダメ出し

文学座の照明はSLSという照明会社がやっていたから、ほくはSLSの人とチームを組んで仕事をするようになります。今でもよく覚えているのですが、旅公演ではバラシが終わって旅館へ帰ると、SLSの人が待っていてその日の「ダメ出し」をしてくれるのです。実際の仕事のやり方だけでなく、照明についての考え方や、精神的なことも含めて、「あの場合、おまえはこういうふうにしなきゃいけなかった」と、延々と続くわけです。その頃はほくは魚が嫌いだったんですが、たいてい旅館の食事には魚が出るもので、残そうとすると、「おまえ、こういう長い旅の時には魚を食べなきゃやっていけないよ。魚を食うまで帰さない」と、4人くらいで回りを囲まれたこともあったり。その頃は、うるさいなという気持ちもあったと思いますが、今になって見ると、本当にありがたかったと思います。あの時、そういうふうにいる

ようなことを教えてもらえなかったら、たぶんやっていけなかったと思うし、今でもあの頃教わったことが、仕事に取り組む時の基本になっていますから。

## ワン・ステップ上を

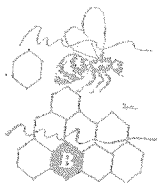
ほくが仕事をする上で大切にしてきたことは、自分が今やっているパートのワン・ステップ上のことをいつも頭にいれておくということです。たとえば、フォローをやっている時は、ステージの人がどう動くか、回路をどう取るのか、吊り込みが終わってからステージの用意をする段取りみたいなことをなるべく見て、覚えていく。ステージをやっている時は、調光室のセコンドの人がやりやすいように回路を取り、ステージの状況を伝える。セコンドになったら、チーフがいかに動きやすいようにするかを考える。そういうことを、自分の仕事をこなしながら、ひとつひとつ回りを見ながら覚えていくわけです。それが早く仕事の全体を知る方法だと思っています。

## 文学座アトリエ

照明を始めてから4年目に、劇団の研修科の発表会で始めて照明プランをやることになりました。普通はこんなに早くやらせてもらえないのですが、劇団に所属していたからこそできたことだと思います。その次の年には、アトリエ公演の『ショート・アイズ』という作品をプランすることになりました。この作品では、今までだれもやっていないような明りをやりたいという思いが、演出家の小林裕さんの意図とうまく合って、舞台はエネルギーギッシュで熱気に溢れたものになりました。文学座のアトリエという空間は、ほとんどどこにでもスポットが吊れ、ベストの角度を設定することができますし、普通の劇場ではできない試みが自由にできます。自分の120%の力を出したいという意欲に応えてくれる最高の空間です。人や作品との出会いも含めて、このアトリエという空間で育ったことは、照明家として幸福だったと思います。



# 太陽と学校公演



## 宮田慶子

『ブンナよ、木からおりてこい』(作・水上勉、青年座)を全国の中学校巡演に送り出して四年目を迎える。「全国どんな所の学校にでも行ける芝居を」を指針としてスタートした青年座の学校公演は、劇場設備のないところでも可能な、体育館のフロアを使つての舞台作りが基本となっている。体育館のフロア——普段はバスケットやバレーボールのコートになっているところに、まず舞台平面となるカーペットを敷き、その上に、トラックから次々と運び出される舞台装置を組んでゆく。『ブンナよ、木からおりてこい』の場合は数十本、いや百本にも及ぶ白い鉄製のパイプによって舞台装置が組まれる。音響も照明もすべて器材は持ち込みである。

体育館公演には、劇場公演と比較すると実に種々な特殊条件がある。舞台面が客席と同一平面であること、当然プロセニウムが無いこと、観客(生徒)との距離がとても近いこと、劇場に足を運んで下さる大人のお客様の場合と違って、言わばこちらが押しかけて行った立場であり、「芝居と観客」といった契約は度外視され、こちら側の「芝居」という行為の中からそれを生み出して行かなければならないこと等々……。とにもかくにも、いやが上にも毎回毎回、原点に立ちかえる思いにさせられるのが体育館公演である。

照明にしてみても特殊なスタイルが要求される。まず第一に、体育館には劇場のようなバトンが無い。ましてやフロアに舞台面を作るとなると、天井は高い高いはるか頭上で、脚立を立てようと壁をよじ昇ろうと、とても届くものではない。第二には、照明のもとである電源量に限りがある。それも、それぞれの学校によって異なる場合が多く、現場スタッフは常に臨機応変に対応していかなければならない。

その上、第三には何よりもまず、体育館は「暗転」にならない。これは実際に体育館で本番をやってみると、つくづく思い知らされることである。

学校公演の場合、公演時間は授業時間が振り替えられる為、ほとんどが午前中又は午後の早い時間で、いずれにしても真ッ昼間である。従って一応暗幕だけは閉めるのだが、この暗幕そのものがなかなかのくせ者なのである。レールが故障して閉まらないところ、大きなカギ裂きがあって補修できてないところ、西陽除けのつもりか西側の窓だけ暗幕があって反対側にはないところ、なぜか窓の開口に足りない暗幕がかかっているところ……。それなりに皆事情があつてのことなのだろうが、全く状況は様々である。

勿論、完璧な暗幕設備のしてあるところもたくさんあるのだが、何せ真ッ昼間である。おまけにだいたい本来暗くする必然性など無い、健康的に太陽光を取り入れるべき体育館である。換気の為に窓を開ける場合もある。



●(みやた けいこ) 演出家。学習院女子高校時代より演劇を志し、昭和52年に青年座研究所に入所。その後青年座に入団し、演出助手として数々の舞台に携わる。昭和58年に自作の『ひといきときき』で演出家としてデビュー。「風のうた みみをすませば」(作・小松幹生)や『ブンナよ、木からおりてこい』などの演出により、新進の女性演出家として注目されている。

暗幕の隙間をぬって外の光が入り込むのは当然なのである。

しかしながら、この「暗くならない」「暗転になれない」事実はかなり重大で、我々も稽古や打ち合わせの段階では充分理解し、頭では納得しているつもりでも、いざ実際に体育館の本番で、現実に「見えないつもり」の舞台を「照明ではない自然光」の中で「見てしまった」時のショックはかなり大きい。

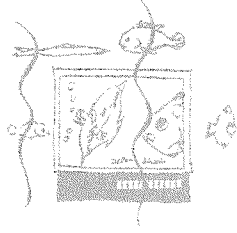
幸い(?)、今回の『ブンナよ、木からおりてこい』がスタートしてからはまだお目にかかったことがないのだが、以前、やはり学校公演の体育館で、極めつけとでも言うべき事件があつた。東京近郊の丘の上に建つ、超現代建築のアスレチッククラブのような体育館での公演の際のこと、中に入ってみると、何と体育館が全面強化ガラス張り。四方の眺望よろしく、勿論暗幕など影も形もなく、暖かな陽射しが体育館のフロアに燦々と降り注ぎ、メンバー一同うららかな光の中に呆然と立ちつくし……。結果はと言えば何という大英断! 予定通り上演したのである。太陽の光の中で!

考えてみれば、普段我々は何の疑いも何の抵抗もなく芝居作りの上で「照明」と取り組み、季節や時間の表現のみならず、演出、演技、美術といったあらゆる芸術的作業を支えるものとして照明をとらえている。それどころか私などは毎度のこと、己れの未熟さを照明プランナー諸氏に助けて頂いているのが現状で、それを恥じる気持ちとは又裏腹に、劇場での明り作りが何より好きなのであるが、それもこれも全て、暗い劇場空間を前提としての話だ。だがその日、その全面ガラス張りの体育館では、何よりもまず第一に「闇」がなかったのだ。

学校公演という特殊な状況の中で、少年達の澄んだ目の前で、見透かされる嘘と真実の狭間で揺れ動きながら、確固たる劇的空間をしたたかに成立させたいという、おこがましくも尊大なる理想のもと、日々格闘を続ける私にとって、「でも太陽の光もステキだったよ」の一言は、実に複雑に波紋を拡げながら、私の心を悩ませ続けているのである。



# 〈暗転〉という手段



## 太田省吾

『ストレンジャー・ザン・パラダイス』という映画があった。ハンガリーから新しい生活を求めてアメリカへやってきた娘と、アメリカの社会の端っこに生きる若者たちの、さえない生活を追った作品である。とてもよい作品だった。

この作品ほど〈黒味〉を意識的に使った映画はなかったのではないだろうか。〈黒味〉とは、フィルムの黒いところ、つまりわれわれ観客から見ると、一つのシーンがおわり、つぎのシーンまでの間の黒い画面のことである。

この作品では、この部分が表現方法として扱われていた。一つの表現として〈黒味〉の時間を扱ったはじめての例ではなかっただろうか。

ふつう〈黒味〉は、もっと無意識的に扱われている。一つのシーンがおわり、つぎのシーンへ、ぱっと切りかえることで情感を損ねたくないといったときの接続方法として、前のシーンをフェイドアウトしてつぎのシーンへもっていく。その間を橋渡しする黒い画面である。

この作品では、まずこの〈黒味〉の時間が異常なほど長いのだ。橋渡しとはとても言えないほどに長い。そして、空間が大きく飛ぶから使うとか、時間が大きく隔たるとか、空間が大きいから使うといった使い方ではかならずしもなく、空間も同じ、時間も数秒後といったシーンの間にも、その長い〈黒味〉の時間が置かれている。

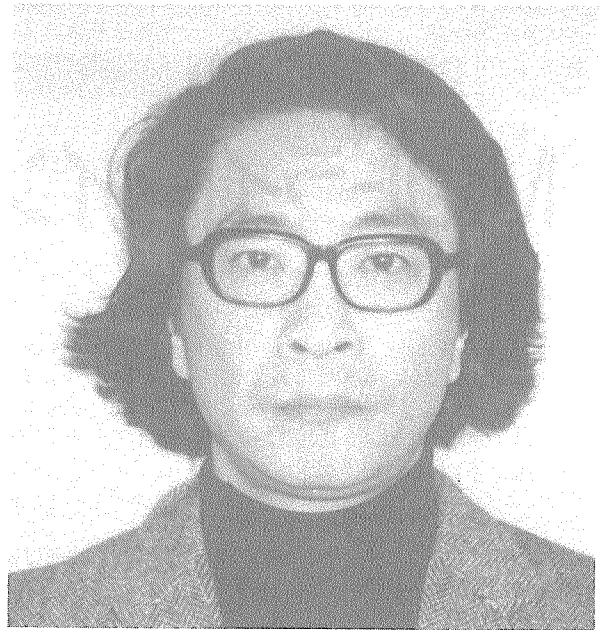
この作品の監督は、この〈黒味〉についてインタビューにこう答えている。

ジャームツシュ——黒味を使うことは最初から決めていた。でも編集のときは他のこともいろいろやってみたんだ。でも余り好きになれなかった。だって、ぼくが望んでいたのは、各々の映像が次の映像までの間、心の中に残っていることだったからだ。それはちょっとしたポーズのようなものだ。二つの映像の間で呼吸する間のようなものなのだ。

そう、この黒い画面の時間によって、映像が独特の緊張をもち、そのリズムによって〈退屈しているのか興奮しているのか〉どちらでもあるような呼吸を共にしたのだ。監督の、作品の呼吸であると同時に、主人公たちとも呼吸を共にしているようだった。

このように、素敵な〈黒味〉の使い方に出会って、私は演劇における〈暗転〉のことを考えさせられた。

私は、これまで一度も暗転という手段を使ったことがない。暗転はやるまいと意識的に自分に課している。



●(おた しょうご) 演出家、劇作家。劇団「転形劇場」を主宰。東京・練馬の「T2スタジオ」を拠点に精力的な演劇活動を続ける。独自の劇表現を追究し、セリフがなく、超スローテンポで進行する“沈黙劇”という独特のスタイルを創り上げ高い評価を得る。主な作品に能の『卒塔婆小町』に題材をかりた『小町風伝』(岸田戯曲賞受賞)や、『水の駅』などがある。

暗転は、空間や時間を変換するために使う手段だが、そこにはどうしても〈ごまかし〉あるいは〈逃げ〉を感じてしまう。演劇という表現形態の不自由さ、制約を逃れるためにやむをえず用いるのだが、演劇は、その不自由さ、制約を利点として働かせないかぎり、取柄のないジャンルになってしまう。暗転はどこでもやっているからといって〈なんでもない〉手段と言うべきではない。演劇が演劇である基礎にかかわるところである。そして暗転で制約を逃れていては、演劇表現のおもしろさ、豊かさを生むところを逃しているということにもなるのだと思う。

暗転が〈ごまかし〉でも〈逃げ〉でもなく、表現として使えたら——『ストレンジャー・ザン・パラダイス』はそんなことを考えさせてくれた。あんな豊かな暗転があったらと思え、やってみたいと思った。

今でも、この望みをまったく捨てたわけではないのだが、なかなかうまくいきそうにない。〈黒味〉の黒い画面と、暗転の闇とはちがう。それは原始的なちがいである。黒い画面の向うは無であるが、舞台の闇は〈向う〉でなく、そこにある。そこにあるということは、つぎの場面の準備がなされ、見えないがそこに役者がいるということであり、そこに生きた経過があるということである。時間も空間もそこにある。それを見えないからといって、無であるとすることはできない。

演劇では、そこにいる人間が身体をもって時間空間をつくるのであり、それに観客も立ち合っているのである。

そして、そのことが前提となって信頼を得るのである。暗転は、その前提が〈ない方がいい〉とすることであり、そこを〈ごまか〉そうとし、そこからの〈逃げ〉になってしまうところである。

演劇であの〈黒味〉のような豊かな暗転をつくるのはむずかしい。ただ一ヶ所、幕開きの闇だけがそんな闇でありうるのかもしれない。あの闇は、「あらゆることが起こる。起こりうる。時間も空間もまだ存在せぬ」(ストリンドベリイ『夢の曲』)。

音 と 光 を む す ぶ

# MIDI-ライト・インターフェイスBOX

舞台照明の可能性をさまざまな形で追求する「ライティング・パフォーマンス」が、今年も間近かに迫りました。今回の「ライティング・パフォーマンス」ではMARUMOは、コンサート照明に画期的な明りを創り出すMIDI-ライト・インターフェイスBOXを紹介します。コンピューターを利用した電子楽器を取り入れ、複雑で斬新な音の世界を繰り広げるコンサート。そこでは、音の動きや表現に的確に対応し、音楽の世界を視覚的により多彩に表現するライティングの実現が求められています。MIDI-ライト・インターフェイスBOXは、可搬型調光システムの照明操作卓μFILE-IIとコンサートで活躍する電子楽器とを一体化するインターフェイスとして開発されました。これによって音楽とライティングの完璧なトータルセッションが可能になり、コンサート照明に次々と新しい表現が生まれることが予想されます。「ライティング・パフォーマンス」では、このMIDI-ライト・インターフェイスBOXを縦横に駆使し、これからのコンサート照明を予感させる、鮮やかな明りの世界を展開します。



MIDI-ライト・インターフェイスBOX

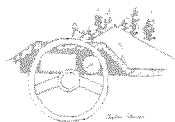
μFILE-II

## ライティング・パフォーマンス・パートⅢ

- 日時= 2月12日(金)・13日(土)10:00~18:00
- 場所= 世田谷・砧 東宝スタジオ(小田急線成城学園駅東口下車、渋谷行きバス5分)
- 資料代= 一般2,000円 会員・学生=1,000円
- お問い合わせ= ☎03(770)0348・(419)1209(実行委員会)

主催=ライティング・パフォーマンスPARTⅢ実行委員会

### 仙台出張所開設

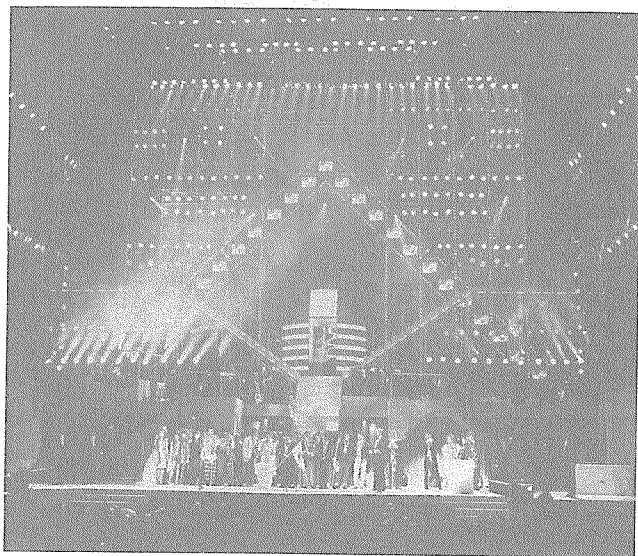


東北の玄関、仙台のシンボルといえば櫛並木が続く青葉通り。伊達六十二万石の城下町として栄えた社の都仙台も、昨年はNHK大河ドラマによる正宗ブームで湧く一方、地方博最大の規模で開催された「未来の東北博覧会」が注目を集め、地下鉄開業など着実な都市開発が進み、政令指定都市へ向けて大きく変わりつつあります。そん

な活気あふれる仙台の中心部の一角に、このたび丸茂電機(株)の出張所が開設されました。

清々しい自然と、活力に充ちた環境のなかで、丸茂電機(株)は舞台・TV照明のトップメーカーとして地域に根ざし、将来性豊かな東北の発展に寄与していきたいと思えます。舞台・TV照明についてのお問い合わせ、ご要望などお気軽にお寄せください。

〒980 仙台市本町1丁目13番地24号平山ビル4F  
TEL (022)263-0221 FAX (022)263-0225

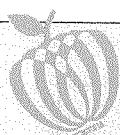
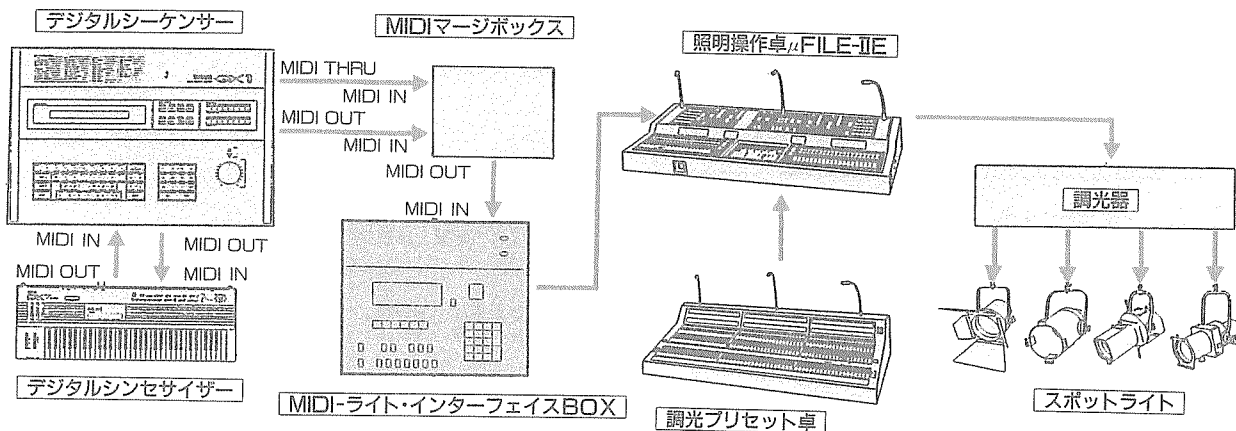


MIDI-ライト・インターフェイスBOXが活躍した『第18回世界歌謡祭』  
(写真提供・財団ヤマハ)

## MIDIによってライティングはどう変わるか。

MIDI(Musical Instrument Digital Interface)とは、コンピューターを利用した電子楽器どうしをコミュニケーションするために統一規格されたデジタル信号のことで、すでに音楽作りの中ではMIDIのやりとりによって幾台もの電子楽器を連動させて演奏したり、事前にメモリーした演奏データを使って演奏をおこなうなど、さまざまな試みが盛んにおこなわれています。このMIDIをライティングのコントロールに利用し、音楽の表現をダイレクトに照明の表現に変えることができるようにと開発されたのがMIDI-ライト・インターフェイスBOXです。この開発により、たとえばステージで演奏中のキーボード奏者が、押さえる鍵盤によってリアルタイムでライティングを操作したり、電子楽器が自動演奏される時は、任意のタイミングで事前に記憶させた照明効果を自在にコントロールすることができるなど、多彩で緻密なライティングを人間の手を経ないで自動的に演出することができます。まさに、音と光が一体化した舞台が観客の前に実現されるのです。

### MIDI-ライト・インターフェイスBOXの基本的な接続例



## プレゼント・コーナー

### ①ライティングパフォーマンス・PARTⅢの入場券を10名様に

2月12日・13日の両日にわたっておこなわれる『ライティング・パフォーマンス・PARTⅢ』の入場券を抽選で10名の方にプレゼントします。

- 提供=ライティング・パフォーマンス・PARTⅢ 実行委員会
- 締切日=2月5日(金)

### ②『ビデオでみる演劇の基本と実際』(全3巻)を1名様に

アマチュア演劇人待望の演劇教材ビデオとして話題の『ビデオで見る演劇の基本と実際』(第1巻)舞台照明編/発声訓練編(第2巻)音響効果編/メイク・アップ編(第3巻)舞台美術編/肉體訓練編の全3巻セットを抽選で1名の方にプレゼントします。

- 提供=(株) ジャパン・ステージ・コンサルタルト
- 締切日=2月15日(月)

### ③ポリカラーの見本帳を100名様に

舞台照明の色を選ぶ時に参考になるポリカラーの見本帳を抽選で100名の方にプレゼントします。

- 提供=㈱東京舞台照明
- 締切日=2月15日(月)

#### お申し込み方法

お申し込みはハガキにご希望の品名を一点明記し、下記までお送り下さい。

〒101 東京都千代田区神田須田町1-24丸茂電機株式会社  
マルモ・ライティング・ニュース「プレゼント・コーナー」係  
なお、当選者の発表はプレゼントの発送をもってかえさせていただきます。

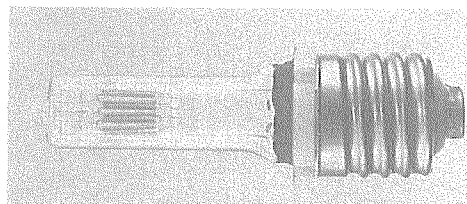
\*『ビデオで見る演劇の基本と実際』の購入希望、お問い合わせについては下記のところへお寄せください。

(株) ジャパン・ステージ・コンサルタルト  
東京都中央区銀座2-14-5三光ビル  
TEL 03-546-0051 〒104

高品質エジソンベース・ハロゲン電球。

# ECOUTZ

エコーツ



## Q&A ハロゲン電球エコーツはここが違う!

### Q4

電球の寿命の長ささとそれに判う光量の変化についてはどうでしょうか。

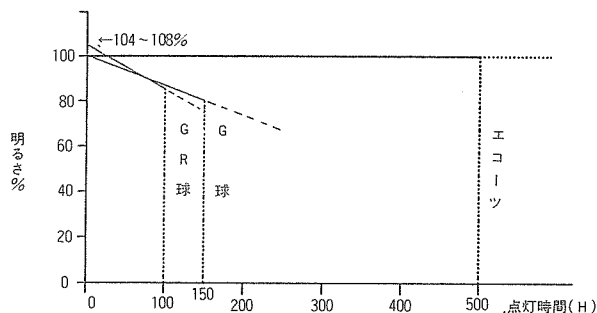
### A4

(図1参照)

白熱電球は前述のように、使用時間が経過しますと、タングステンフィラメントが細化し光量が低下しますが、ハロゲン電球は時間が経過しても明るさや色温度の変化はありません。

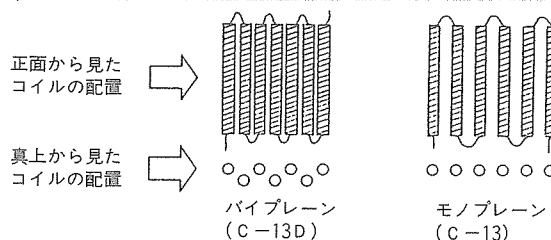
\*注 白熱電球(G球)に比べ白熱電球(GR球)は反射効率が良く、また若干色温度が高いため、初度は約4~8%くらい明るくなりますが、高温のためフィラメントの劣化が著しく、短時間に明るさや色温度の低下が発生します。従って寿命も約100時間です。

(図1) 電球の平均寿命と光量変化の比較

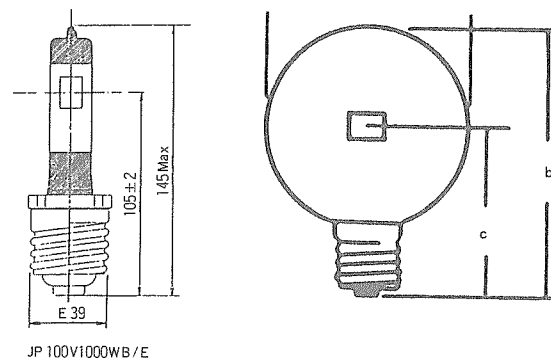


エコーツ : 平均寿命500時間。明るさ・色温度の低下が無い。  
 白熱電球(G球) : 平均寿命150時間。明るさ・色温度が低下。  
 白熱電球(GR球) : 平均寿命100時間。ミラー付き・明るさ・色温度が低下。

(図2) コイルの配置と比較



(図3) 電球の寸法図



「エコーツ」のカタログは本社営業部へご請求ください。

### Q5

平凸レンズスポットによる「カボチャ」現象がよく問題になりますが、これについての対応策は講じられていますか。

### A5

(図2参照)

いわゆる「カボチャ」現象は、フィラメントの明るいところと暗いところの差によって生じます。エコーツのフィラメント形状はパイプレーン(C-13D)を採用していますので、フィラメントの明暗の差が少なく、従来のフィラメントを使用した場合と比較して「カボチャ」の少ないきれいな明りが得られます。

### Q6

エコーツはMARUMOのスポットライトだけでなく、現在使用中のスポットライトでも使用できますか。

### A6

(図3参照)

白熱電球とLCL寸法が同じですので、いずれのメーカーのスポットライトにも適用できます。

エコーツ型名	適合灯具
JP100V500WB/E	CEC-500W、DF-500W、T1-500W
JP100V1000WB/E	CEC-1000W、CEF-1000W、MS-1000W、SIC-1000W等
JP100V1500WB/E	GEL-1500W

エコーツは当社製の器具、および相当器具に適合いたします。

●発行——丸茂電機株式会社  
 〒101 東京都千代田区神田須田町1-24 ☎03(252)0321(代)

●編集責任者——井上利彦

編集協力——小川昇舞台総合研究室 レクラム社

●マルモ・ライティング・ニュースは、無料で皆様にお届けしております。ご希望の方は、丸茂電機(株)までお申し込みください。尚、転勤、転居などで住所変更の場合は、その旨ご連絡ください。

●このニュースは弊社からお届けします。